

Szinopszis

Gondolati struktúrák formaanalízise a szobrászatban című

DLA értekezéshez

Németh Pál

***Témavezető: Rétfalvi Sándor szobrászművész, egyetemi tanár
Teoretikus konzulens: Rényi András esztéta, egyetemi docens***

2006

Bevezetés

1990-ben a Giovanni Carandente rendezte, akár szimbolikusnak is tekinthető *Future Dimension* címet viselő Velencei Biennálé szobrászati díját Bernd és Hilla Becher műve: egy fotográfia nyerte el. Talán ennél erőteljesebb hivatkozásra nincs is szükségünk ahhoz, hogy végérvényesen kijelentsük: a képzőművészet klasszikusnak kezelt műfaji határai elmosódtak, feloldódtak és nincsenek többé. Persze ez a folyamat nem egyszeri fordulatként következett be, nem ott Velencében és nem is akkoriban kezdődött, de tényként fogadhatjuk el, hogy az alkotó kezét nem kötik tovább konvenciók. Lelkem mélyén én sem tiltakozom ellene.

Pernecky Géza *A művészet vége – baleset vagy elmélet* című írásának előszavában¹ megjegyzi, hogy a „*Művészet vége*” teória – amely Hegel azóta elhíresült filozófiai végkövetkeztetésének kifejtése, miszerint: általában a művészet, de legalábbis annak legmagasabb hivatása történelmileg véget ért, és a művészettörténelem utáni létezésének nincs tovább jelentősége. A disszertációnak nem témája a *Művészet-vége/vég művészete*-elmélet, mindössze eszköz volt a kezemben, hogy nem kevés iróniával éppen rajta keresztül hívjam fel a figyelmet és találjak érvényességet a szobrászat talán elavultnak ható gondolati és formai struktúráinak összefoglalásához. Ugyanis éppen Artur C. Danto pluralista művészetszemlélete szerint a történelem utáni kor súlytalanságában mindennek van/lehet érvényessége, s a művész, aki most él és alkot, *létének elviselhetetlen könnyűségében* azt tesz, amit csak akar, Marxot idézve, lehet vadász reggel, halász délután, s kritikus este. Természetesen nem szeretném bagatellizálni a helyzetet ezzel az olcsó fordulattal, hiszen érvényesen beszélni a szobrászat alapvető hatásmechanizmusairól, annak belső működéséről számomra is több szempontból kérdéses, s alapvető kérdés az, hogy egyáltalán van-e a kortárs képzőművészet törekvéseiben bármilyen érvényessége annak a hatásmechanizmusnak, amely a klasszikus korok szobrászatának meghatározó ereje volt, tehát alapvetőnek tekinthető. Ugyanakkor az is kérdés, hogy az a hatásmechanizmus volt-e alapvető, amelyet a szobrász olvas ki a klasszikus korok művészetéből, hiszen alkotói gondolkodásának megfelelően a szobor belső törvényszerűségeire figyel, a formák anatómiáját kutatja, a szerkezet finomságaira reflektál, a megmunkálás mikéntje érdekli, az anyagok „együtthangzása” foglalkoztatja. Tagadhatatlan persze, hogy a szobrász fentebb vázolt analitikus szemlélődésének mozgatórugója annak a dramaturgiának a felfejtése, amely a kifejezésben nyeri el értelmét, hangsúlyozva, hogy ebben az összefüggésben a kifejezés-fogalom nagyon távol van a jelentés fogalmától, vagyis nem az a fontos, hogy mit mond a szobor, hanem az, hogy miképpen fogalmaz a szobrász. Mindezekkel együtt írásomban nem állítottam szembe a *kifejezés* és *jelentés* fogalmakat. Mindössze annyira redukáltam az értelmezés szerepét és jelentőségét, hogy ismét látni lehessen a *kifejezés* mikéntjét.

I. Fejezet

Átjáró

Ezzel a fejezettel mindössze arra szerettem volna a felhívni a figyelmet, hogy a jelentésközpontú interpretációs gyakorlat, miközben művelői számára is komoly kérdéseket vet fel, hatással van a kortárs képzőművészet mindennapjaira. Így ennek a fejezetnek inkább dramaturgiai szerepe van dolgozatomban, e szerep pedig nem áll másból, mint annak a lehetőségnek a felvetéséből, amely igazat adna George Kubler *Az idő*

¹ Pernecky Géza, (1995, szerk): *Művészet vége?*, Európai Füzetek, I. szám, Új Világ Kiadó. Budapest.

formája című művében kifejtett tételeinek. Illetve konstatálná, hogy a Kubler által a jelenleg is domináns művészetszemlélettel szemben megfogalmazott nagyon kemény vádak talán nem voltak teljes mértékben alaptalanok, és érdemes foglalkozni azzal, hogy milyen különös viszonyban van a művészetelmélet a tárgyával, a művészettel.

1.1. *Szegény Hermész (anamnézis)*

Dolgozatom első részének *Szegény Hermész (anamnézis)* című passzusában arra tettem kísérletet, hogy vázoljam, a hermészi metafora értelmében miként kerül az *értelmező* az első körbe, válik költővé, a képzőművész pedig rapszódosszá. S ezt a jelenséget csak úgy lehet értelmezni, ha elfogadjuk, hogy az értelmezés szabadságának – talán eredeti céljával ellentétes módon – alkotói természete alakult ki, és ez a természet visszahat a képzőművészek tevékenységére is. Nem kívántam minősíteni ezt a jelenséget, de nem hagyhattam figyelmen kívül sem, hogy kialakulásának eredőjéhez hozzátartozhatnak azok a *válságelemek*, azok a belső ellentmondások, amelyek az értelmezés végtelen szabadságának útját megnyitják, de komoly csapdába kerülhet az értelmezés akkor, ha figyelmen kívül hagyja a képzőművészet önálló hagyományrendszerét, vagy ha szabadjára engedi a teoretikus tér művészetteremtő aspektusát, és pusztán az *egyszer már látott ilyet* típusú, felületes hasonlóságokra épít. Véleményem szerint a művészetfilozófiának ugyanakkor éppen az az erénye, hogy csaknem határtalan integrálóképességről tanúskodik, és úgy tűnik, nem számol semmilyen gyakorlati következménnyel, de neki nem is kell. Gyakorlati következménnyel csak a művész számolhat, mivel ő bír gyakorlati tevékenységgel is.

1.2. *Az értelmezés szabadsága és/vagy válsága*

Az értelmezés végtelen szabadságának folyamatával párhuzamban vázoltam a képzőművészek saját akarata, vagy a kor kihívásaira adott kényszerű válaszok következtében jelentkező lehetőséget, amely a képzőművészet önálló hagyományrendszeréről való lemondással jár, s mindezt azon jegyek elvesztése kíséri, amelyek mindenkor megkülönböztetik bármi másától, amellyel nem azonos.

1.3. *Beszédes művészek, hallgatók művek*

Nyilvánvaló, hogy fentiek bekövetkezése részleges, és a mai napig is a művészi akarat függvénye.

1.4. *Egy javaslat 1962-ből*

George Kubler *Az idő formája* című műve² bevezetőjében arra vállalkozik, hogy a szekvenciák és sorozatok (idő)tartamának néhány morfológiai problémájára hívja fel a figyelmet, amelyek függetlenek a jelentéstől és a képi megjelenéstől. A fejezet vázolatából kiderül (és ez a válogatás csak jelen írás szerzőjének súlypontosítása, de nem a teljesség), kritika alá veszi a művészetelmélet kutatásának történelmi módszerét, hamisnak találja annak alapállását, rávilágít a stílus fogalmának kiüresedésére és használhatatlanságára, konstatálja a képzőművészeti hagyomány folytonosságának figyelmen kívül hagyását. Mindezek után indokoltnak tűnik, hogy dolgozata záró soraiban már a lényeges elemek másként való elrendezését fogalmazza meg célként. Nem gondolom beleérzésnek sem az

² Kubler, G. (1992): *Az idő formája*. Gondolat, Budapest.

opponáló szellemet, sem pedig azt a kompromisszumkészséget, amely Radnóti Sándor utószavában van jelen:

„Kubler művelődéstudományának e sorok írója számára fölötté vonzó javaslata a hagyományos orientáltság összekapcsolása a hagyományok közötti átjárhatóság, kommunikáció pluralizmusával. A tradíciók túlerejének, „vis a tergo”-nak a hangsúlyozása határt szab a jövővel való racionalista vagy radikális kísérletezésnek, a tradíciók pluralitásának és nyitottságának hangsúlyozása akadályt állít a múlt, az eredet konzervatív vagy radikális filozófiai homogenizálása elé. Az első korlátozza a teremtést, a második választhatóvá teszi az utánzást és szabaddá a variációt.”³

1.5. Összegzés

A képzőművészeti alkotás lehetséges rétegeiből kiemeltem és ütköztettem a fogalmi, illetve a vizuális megjelenítésre vonatkozóakat. Az irodalmi alapú interpretáció hagyományának és a képzőművészet eredeti orientáltságának kétirányúsága magától értetődő számomra, mivel a szobrász alapállásából szemlélem a műalkotást, utalva Hildebrandra: látható a poézis, ami sajátja a műnek. Az elsőről George Kubler műve nyomán azt sikerült megállapítani, hogy a cassireri esztétika hatásának következtében részrehajló, és rendszertana is erősen kétséges, ami nem jelenti természetesen azt, hogy értéktelen, vagy hogy ne lenne alkalmas a művek részleges leírására. Az utóbbiról részint azt tudjuk, hogy bizonyosan van egy szegmense, ami megfogalmazhatatlan, (ezt a művészek állítják) részint pedig Danto nyomán azzal kellett szembesülnünk, hogy mindennek semmilyen jelentősége nincs akkor, ha a *perceptuális ekvivalencia* elméletét komolyan vesszük. Tudjuk, hogy a dantói út a művészetnek a filozófiában való teljes feloldásához, ezzel történelmi hivatásának végéhez vezet. Erre a megállapításra akkor jut a szerző, amikor konstatálja, hogy a művészet felboncolása végén a filozófia került elő a boncasztalon. Ahogy azt korábban jeleztem, a képzőművészet, s azon belül a szobrászat eredeti orientációjának jelenkori érvényességét kutatni kérdéses volt számomra, hiszen minden jel arra utalt, hogy felbomlóban lévő dologról beszélünk. Úgy gondoltam, fontosságát hangsúlyozni csak úgy lehet, ha hiányának következményeit egy olyan elmélet árnyékában vesszük számba, amely a vázolt ellentmondásokhoz vezet. Az nem volt fontos, hogy bebizonyítsam, ez az elmélet helytelen, vagy tágítva a problémát: a Danto–Cassirer–Kubler háromszögben éppen a *művészet kiöntése a fürdővízzel* klasszikus esete történhet. Annál inkább sem, mert nem is gondolom, hogy ezek helytelen elméletek lennének, de egyidejű igazságuk csak úgy képzelhető el, ha önálló, tárgyuktól csaknem független értelmezői mezőt, párhuzamos létformát biztosítunk számukra.

Végezetül ne feledkezzünk el arról sem, hogy a különböző területek önálló hagyománystruktúrái azonos módon, „vis a tergo” állnak. Az első fejezettel a céloim mindössze az volt, hogy átjárót találjak a képzőművészet hagyományos orientációja felé.

II. Fejezet

Séta

A második fejezet arra tesz kísérletet, hogy a kubleri rendszer elemeit használva rávilágítson a szobrászat belső dramaturgiájának alakító elemeire, amelyek függetlenek a

³ Radnóti Sándor, „Utószó.” In: Kubler, G. (1992) i.m., 223. p.

jelentéstől, az ábrázolás tárgyától mivel a képzőművészet önálló hagyományrendszeréhez tartoznak.

2.1. *A szobor tárgyi valósága, avagy hasznos-e a haszontalan?*

Megkülönböztető figyelmünk, preconcepciónk, amellyel eddig közelítettünk a műtárgyak felé, amely szerint *valami másnak, valami többnek* tartottuk őket, mint az egyéb, *hasznos* tárgyakat, elfedett egy fontos szempontot. Nem kérdezzük rájuk létrejöttük azon szándéka felől, amely közös lehet a *hasznos* tárgyakéval, nem fogalmazzuk meg annak a problémának a mibenlétét, *amelyre a tárgyak vagy cselekvések megoldási kísérletként jelentkeznek, holott „...abban mindenesetre mindig biztosak lehetünk, hogy minden ember készítette tárgy egy probléma célszerű megoldására készült”*⁴, függetlenül attól, hogy művészi problémáról vagy bármely racionális vonatkozásról beszélünk.

2.2. *A legkisebb rugó*

Ha a szobrászatra vetítem az előzőekben felvetett kérdést, és arra szeretnék választ kapni, hogy a szobrok milyen problémának a célszerű megoldásai – akár a saját munkáim is – akkor elsősorban azokra a belső, szobrászi problémákra gondolok, amelyek adott munkában a *térélmény létrehozásának ideái* elé kerülnek. Az idea ebben a fogalomban nem mint állandósult eszme szerepel, mivel az nem hordozná a változás, alakulás, fejlődés lehetőségét, sokkal inkább *alapgondolat, ötlet, elképzelés* értelemben használom a kifejezést.

Nyilvánvaló, hogy a *térélmény létrehozásának ideáit* maga a szobrász határozza meg, és ebben teljességgel szabad is, de szabadságát mindenkor korlátozza a szobrászat hagyományrendszere. Ennek a korlátozásnak nincsenek reduktív elemei. Nem áll másból, mint abból a viszonyrendszerből, amely a keletkező mű és a szobrászati hagyomány között létrejön.

2.3. *A szobrászati probléma elhatárolása a műleírásokban tapasztalható hiánya értelmében*

A szobrászi problémát első közelítésben a műleírásokban jelentkező hiányán keresztül érzékeltettem, és megkülönböztettem azoktól a problémáktól, amelyekkel összetéveszthető a jelentés orientáltsága következtében, nem feledve, hogy a műalkotásban az *önálló* és a *járulékos jelek* egymást feltételező kapcsolatban állnak. Vagy ahogy George Kubler fogalmaz: „Az önálló jel önmagában véve csak a létezést tanúsítja, a járulékos jelek önmagukban csak a jelentés létezését bizonyítanak. De a jelentés nélküli létezés ugyanannyira szörnyű, amennyire triviális a létezés nélküli jelentés.”⁵ Mindez szüntelen hangoztatása az összetartozásnak, de talán érzékelhető, hogy két különböző problémáról van szó az alkotás és a befogadás folyamatában. Amíg az egyik az előre sejthető jelentés szolgáltatába kívánja állítani a kifejezést, addig a másik – elhallgatott – saját nyelvén alakítja a művet a hagyomány medrében, az *eredeti tárgyak* és a *replikák* hatása alatt, a *nóvum* reményében, folyamatosan kitekintve a kívánt jelentés determinációjára. Ne felejtjük el, hogy csak az utóbbi képes arra, hogy változtasson a mű vizuális megjelenésén, vagyis az önálló jeleken, amely folyamatban tény, hogy az alkotó maga is befogadó, művének egyszerre külső és belső szemlélője, de a jelentésváltozás csábításai vagy a sejthető eredeti megtartása csak akkor lesznek indokoltak a számára, ha erőteljesebb kifejtését találja meg bennük a kívánt térélmény létrehozásának.

⁴ Kubler, G. (1992): i.m., p.:46.

⁵ Uo.: 23. p.

2.4. Gyárlátogatás

A *forma–szerkezet-szobrászati forma* hármas egységét vázoltam fel mint a szoborhoz való közelítés alapirányait. Mind a három egységet a sokféleség jellemzi, ezért szobrászi értelmezésük csak viszonylagosságuk függvényében végezhető el, egyrészt a szobor belső formarendjének, másrészt pedig a szoborforma térbeli megjelenésének szempontjából.

2.4.1. A szobor belső formarendjének viszonylagossága

A *térélmény létrehozásának ideái* formai szelekciót indukálnak. A formák látása nem magától értetődő, Henry Moore szerint: „*A színvakoknál jóval több a »formavak« ember*”⁶, inkább tanult képességünk meglátni a különbséget forma és forma között, és különösen bonyolultnak látszik mindez akkor, amikor olyan komplexitással torlódnak szemünk elé a formák, mint ahogy az emberi figura formarendjében tapasztalható. Ebből következően nem is figyelünk a formai felépülésre, és a szobrászat évezredekén át meghatározó alaptörekvése értelmében a figurát magát tarthatnánk archetípusnak, amely mindig más és más formában jelentkezik. Ennélfogva úgy tekinthetnénk a szobrászat történetét, mint az emberi alak teljes téri valóságában megjelenő ábrázolásának történetével azonos dolgot, és a nagy számok törvénye alapján nem is tévednénk benne olyan nagyot. Ezzel szemben igyekeztem megmutatni azt, hogy a figurális mindössze *speciális* elrendezése a formáknak, inkább természetes, egyben érthető részrehajlásunk eredményeként jön létre, mintsem eleve elrendelten. A szobrászati mű értelmezésének alapsíkján egy olyan archetípust vázoltam, amely a természeti alapformák *hatásformává* alakításának absztrakciós és kombinatív lehetőségeit mutatja fel, nonfigurális eredetében. Az ezen formákhoz köthető jelentés asszociatív, szubjektív természetű.

2.4.2. A forma felidéző ereje az alkotásban

A formák nem csupán eszközként szerepelnek a szobrász kezében, de a fentebb vázolt *asszociatív, szubjektív* tényező hatására és önmaguk variálhatóságának végtelensége következtében *tevélegesen* is részt vesznek a szobor megszületésében.

2.4.3. Plasztikai hatásváltozás, a téri megjelenés viszonylagossága

Ahogy a képnek határt szab a keret, úgy szab határt a szobornak a tér, azzal a különbséggel, hogy a kép nem hat vissza saját keretére és a teret is csak virtuálisan alakítja, míg a szobor számára közeg a tér, és egyúttal önálló szervező erejévé válik a térnek, amelyben megjelenik. Anghy András ennél valamivel többet tulajdonít a szobrászati térkezelésnek, és a *térbeliség* problémájában az önreflexív elemet hangsúlyozza, „*melyben a tér egyszerre értelmezhető az ábrázolás tárgyaként és közegeként. A szobor saját létezésének reflexiójaként helyezkedik el abban a térben, amelyet egyidejűleg megjelenít.*”⁷ Megjelenés és ábrázolás dualizmusában a szobor kényszerű térbelisége kerül feszültségbe az önmagára vonatkozó térábrázolás tudatával.

2.4.4. A forma és/vagy szoborforma plasztikai ereje

A forma plasztikai ereje annak a függvénye, hogy a felületet borító pozitív téri pontokból mennyi lesz látható a szem számára. Ez az önmagában álló formára felállított tétel akkor is

⁶ Moore, H. (1981): *A szobrászatról*. Helikon, Budapest, 14. p.

⁷ Anghy András, (2003): „Tájak és vonatok, Zsemlye Ildikó alkotásairól”. In: *Jelenkor*, 2003.3.szám

működik, amikor a *szoborformára* vonatkoztatjuk, amely alatt mindazon formák összességét kell értenünk, amelyek a szobrot alkotják. A szobor belső formarendjének plasztikai differenciáltsága is ezen alapul, hiszen minden forma visszavezethető valamely alapformára, és ennek következtében tisztán olvasható a plasztika belső ritmusa a formák plasztikai hatásának erősítése vagy gyengítése által. A szoborformán belül létrejövő plasztikai összefüggések azt a viszonylagosságot mutatják, amely a plasztika felépülésében az azt alkotó formák közt a tömegvonzás kényszere alatt jön létre.

2.4.5. *Az üresség kontrollja*

A teoretikus megfontolással szemben tér és forma a megértésében jóval nagyobb szerepe lehet a szobrász számára a hétköznapi látási tapasztalat törvényeinek ismerete. A negatív formák értelmezésével az *ürességet* mint természetes *munkaeszközt* adtam a szobrász kezébe. A *kicsiben* megtanult negatív formák használatát, az *üresség kontrollját*, valamint a pozitív formák plasztikai erejének szabályozhatóságát tágabb összefüggésbe helyeztem, és kiterjesztettem arra a térre is, amiben a szobor helyet kap.

Ugyanakkor egyetlen pillanatra sem hanyagolható el, hogy a mindenkori szobormű befogadói értelmezésének szubsztanciája a mozgás, a klasszikus értelemben vett szobor az egyetlen olyan műalkotásfajta, amely körbeolvasásra kényszerít, azaz a befogadás nem más, mint plasztikai hatásváltozások sorának érzékelése és értelmezése. Kizárólag ehhez az alaptézishez képest lehet statikus nézetekről beszélni, és felbontani a befogadás folyamatát állóképekre, amelyek aztán jóval egyszerűbben értékelhetők és elemezhetők, mint az egész mű. Kérdés, hogy az állóképekre bontott szobor lényegileg azonos-e önmagával? Bizonyosan nem az, mégis úgy tűnik, hogy a látványból kiinduló vizuális analízis e legkézenfekvőbb formája az első számú közelítési formánk a szoborhoz.

2.4.6. *A szobrászi szerkezet, a szoborépítés metódusai*

Szobrászi szerkezet alatt a szobor téri gesztusrendszerének a felépítését értem, annak módját, ahogy a szerkezet kiemelt pontjai – csuklópontok – artikulálódnak a térben. Ha elfogadjuk, hogy a mindenkori szobormű szerkezetből és formából áll, akkor ezt a viszonyt úgy kell elképzelnünk, mint a szobor belső váza által hangsúlyossá tett, kiemelt téri pontok és az őket egymáshoz kapcsoló formák egységét.

2.4.7. *Szobrászati forma (Artemisz kontra Darts szobrászat)*

A két *alkotói felfogás* között a legfontosabb különbség az, hogy az *artemiszi szobrászat* nem tud mit kezdeni az *anti*-formákkal, a bizonytalan téri szituációkkal, a különböző típusú formarendek együttállásával, a véletlenszerű megoldásokkal, a variálhatósággal stb. Ezért nem is törekszik ezek megvalósítására és hibaként értelmezi őket, amíg a *"Darts-szobrászat"* ebben az összefüggésben a klasszikus értelemben vett hiba esztétikája. Nem önmagukkal azonos ontológiai minőségükben szerepelnek benne a *hibák*, hanem mértani pontossággal létrehozott *fél-találatoknak* a teljesség igényével megalkotott konstellációi. Hangsúlyoznám, hogy a *darts* mindössze hasonlat, és azért tűnik alkalmasnak erre, mert a játék lényegéből adódik, hogy bármilyen konstelláció lehetséges, viszont a kimenet szempontjából csak bizonyos együttállások alkothatnak teljességet.

2.5. *Egy marék agyag (Zárszó a második fejezethez)*

Nem szerepelt céljaim között a szobrászat receptes könyvének megírása. Már csak azért sem, mert nem hagytam el, legalábbis nem állt szándékomban elhagyni a *képzőművészet racionális alapépitményét*, hiszen komoly ellentmondás lett volna a megfogalmazhatatlannal foglalkozni, amikor számomra számottevő nyereségnek tűnt az is, ha a szobor tárgyi valóságán keresztül, a hasznossá tett haszontalan útján felhívhatom a figyelmet arra a szempontra, amely általában – tisztelet a kivételnek – kimarad a műtárgyhoz való közelítésből, pedig legbelső mozgatórugói egyike. Szándékom szerint sétára invitáltam az olvasót a képzeletbeli *szoborgyárban*, ahol belsőbb olvasatát kívántam adni a szobrászat számomra alapvető összefüggéseinek

III. Fejezet

Megálló

Előszó a harmadik fejezethez

Hogyan születnek a szobrok? – nevezetesen a saját szobraim. A DLA értekezések belső követelményrendszere miatt ebben a fejezetben ezt a kérdést kellett feltennem saját magamnak. Viszont nem gondoltam, hogy ennek okán valami *kvázi tudományt* kellene csinálnom a munkáimból, miközben semmi sem állt tőlem távolabb, minthogy valamiféle ars poeticát írjak. Igyekeztem mindkettőt kikerülni.

3.1. *Felkiáltások, megjegyzések, felkutatott párhuzamok*

Önmagunk tevékenységének felmérésének lehetősége az, amikor mások szemét vesszük kölcsön az előttünk eltakartak feltárására. Ezért hagyatkoztam a harmadik fejezet elején, különös tekintettel azokra a párhuzamokra, amelyeket mások vázoltak fel munkáim kapcsán, folyamatos kitekintéssel azokra a problémákra, amelyek általánosabb érvényben érinthetik a szobrászatot.

3.1.1. *„A felfüggesztett labda” vs. a „szabadság fokozatai”*

A *Szabadság fokozatai I.* című munkám valóban tekinthető Giacometti-parafrázisnak, még akkor is, ha nem szándékoltan készült annak. Abban viszont már egyáltalán nem vagyok biztos, hogy további jelentős párhuzamok is lennének a munkáimban Alberto Giacometti műveivel, mert az, hogy előszeretettel igyekszem elhagyni a tömeget és inkább téri rajzolatot alakítok ki, nemcsak Giacometti bizonyos munkáira jellemző, hanem a dolgozatom második fejezetében, a szobrászi szerkezet magyarázatának példái között említett konstruktivista mozgalom egyik alapsajátossága is ez volt. Ugyanakkor mégsem tekinthetem munkáimat konstruktivista szobroknak, ugyanis hiányzik belőlük az a purista szemlélet, amely valóban a neutralitás szintjére redukálja a formát, és a kifejezés középpontjába a tér szubsztanciájának önreflexív megragadását állítja.

3.1.2. *Edgardo Mannucci és Germaine Richier*

Az egy pontra állítás, a szárákból kialakított térbeli rajzolat, a kompozíciós gyújtópontba helyezett, nyugalmi képzetű üveg versus a mozgás képzetét keltő bronzrész kialakítása éppen úgy kedvelt eszközök a kezemben, mint Mannucci szobraiban. Természetesen megvannak a különbségek is, amelyek miatt nem lehet állítani, hogy szobraimat a Mannucci-életmű egyenes irányú progressziójának tekinthetnénk.

Jovánovics György egy látogatása során egy azóta sajnos már nem létező gipszmodellemet Germaine Richier szobrászatával rokonította. Ez a kapcsolat részint összefügg a fentebb említett Giacometti-párhuzammal, hiszen Germaine Richier egyazon mesternél (Bourdelle, 1930-1939⁸) volt műteremtársa Giacomettinek, és kettejük művészete közismerten erőteljes hasonlóságot mutat. Ami számomra ennél érdekesebb közös pont Germaine Richier-vel, az nem más, mint saját doktori programom első kísérletei.

3.2. *Az anyag vonzása és vonzásköre (fém és üveg)*

Anélkül, hogy misztifikálni szeretném az anyagot - amelyet a szobrász annak vonzása miatt választ, vagy vonzása következtében lát alkalmasnak a szobrászi gondolat kifejtésére –, úgy gondolom, hogy az anyagválasztással a szobrász nemcsak az anyag megmunkálásához köthető technikai ismereteket hozza mozgásba, de ez a gesztus egyben szűkíteni fogja a szobrászi előképek körét is azokra a tárgyakra, amelyek ugyanabból az anyagból készültek.

3.2.1. *Efemer és/vagy örökkévaló*

Az anyagi intenzitásnak ehhez a sajátosságához kapcsolódik az anyagnak az alkotóra gyakorolt vonzása, amelyet, még akkor is, ha adott esetben és alkotótól függően nem kizárólagosan egyetlen anyagra vonatkozik mindez. Az anyagi-tárgyi valósághoz mindenképpen hozzátartozik a mulandóság képze is, amely a kőből és bronzból készített szobrok esetében a tárgyhöz az időtlenség fizikai értelemben vett fogalmát rendeli. Mintha választásában a szobrász szándéknyilatkozatot is tenne arról, hogy mindaz, amit megmutat, mennyire tartozik az örökkévalóságra.

Azt talán soha senki nem vitatta, hogy a szobor elsősorban nem anyag, tárgy vagy test, a szobor elsősorban szellem: spirituális dolgok testi metaforákban. Egyszerűekben vagy bonyolultakban, teljesen mindegy, a lényeg az, hogy nem az anyag hozza létre a gondolatot, hanem a gondolat keresi meg az anyagát. Ebben az összefüggésben a szellem ereje az alkotó mint individuum totalitásának a képzőművészet racionális alépítményén átszűrődő, önnön létével való valóságos konfrontációjából áll, és a gondolat még véletlenül sem tévesztendő össze azzal az irodalmi alapú kritikával, netán filozofikus narrációval, amely a műhöz esetlegesen köthető, mivel a gondolat itt azt a szobrászati gondolatot jelenti, amely a szobor létrejöttének belső mozgatója, és amire kétségtelenül hat az anyag is. Mindez nem vitatja, hogy - a rendszerint fel nem tárt szobrászati gondolat és a mellékesen kezelt anyagi mibenlét mellett vagy vele együtt - a mindenkor műalkotás kapcsán megfogalmazható szellemi érték már végtelenül összetett képződmény. A világ önálló alakulásának az emberi eszményektől függetlenül embertelen volta sem több a kontrapozíciónál, amelynek árnyékában mindennemű emberi cselekedet megkapja a maga sajátos fényét. Tökéletesen illeszkedik mindez a *dantói dramaturgiába*, ahol az *efemer és/vagy az örökkévaló* ugyanahhoz a történelmi jelentőségét vesztett játékhoz tartozik, és választásaink legfeljebb alkati beállítottságunkról tanúskodnak.

⁸ Jovánovics György, (1998): „Kis jelentés.” In: *Nappali ház*, 1998/2, 55. p.

3.2.2. *Üveg és fém – fém és üveg*

1999-ben Pécsen a Parti Galériában Kertészfi Ágnessel közös tárlatot mutattunk be *Üveg és fém – Fém és üveg* címmel. Kertészfi Ágnes munkáit nem tudom sem az előképek, sem pedig a felkutatott párhuzamok közé besorolni, mivel alkotójukkal az a sajátos kapcsolat alakult ki, hogy az üveget illetően mesteremnek tekintem, hiszen kétségtelen, hogy tőle tanultam a legtöbbet az üveg természetéről. Ugyanakkor azon műveinek nagy többsége, amelyek üveg és fém együtthangzására építenek, éppen abban az időben születtek, amikor együtt dolgoztunk.

3.2.3. *Tömeg és anti-tömeg dualizmusa*

A tömeg és anti-tömeg dualizmusa jelen esetben olyan együttállást jelent, amelynek alaptípusa egy áttört és nyitott bronzforma komponálása, ugyanannak a formának üvegből megvalósított zárt és tömeges változatával. A bronzem nyitottságával és átjárhatóságával a tömegességet teszi láthatóan virtuálissá. Az öntvény falvastagságúvá redukálásával szemben valóságos tömeget az üvegforma képvisel, amely pedig azáltal lesz analóg az *átláthatóvá tett* bronzsal, hogy az anyag természetes sajátosságai miatt át lehet látni rajta, azaz a belsejében olyan rajzolatok alakulnak ki, amelyek belső térbeli történéseket sejtetnek. Ebben a szituációban egy tömegeket és formákat mintegy elanyagtalánítva, kulisszaként megjelenítő bronzhéjzat ütközik a valóságos sűrűséggel és tömegességgel anyagszerűen megjelenő, de transzparens formával.

3.2.4. *Az anyag misztériuma*

Vannak anyagok, amelyekhez nehéz vagy inkább erőltetett lenne bármilyen misztikát kapcsolni, és a képzőművészet szempontjából szükségtelennek is látszik ezt megtenni. Ugyanakkor, ha valamely anyaghoz mégiscsak kapcsolódik misztérium – ilyen anyag mindenekelőtt az arany, de az üveg is –, akkor azt véleményem szerint érdemes szem előtt tartani.

Amennyiben az anyag nem alkalmas a misztérium befogadására, nem lehet beleerőltetni azt. Kérdés, hogy a kor emberének a misztériumból mennyit hordoz még ma is, hordoz-e egyáltalán bármit is az anyag?

Elég gyorsan megkapjuk a választ, ha feltesszük azt a kérdést, hogy vajon ugyanazok az értelmezési szintek működtethetőek maradnak-e akkor, ha bármely szobor anyagát tetszőlegesen megváltoztatjuk? Kétségtelenül nem, vagyis a szobor tartalmi vonatkozásai bizonyosan módosulnak, tehát a szobrászi praxisban használt anyagoknak van jelentést hordozó, de legalábbis jelentést módosító szerepe, amelyet vagy a mindennapi életben betöltött általános szerepük következtében kapnak, vagy pedig - mint az arany és az üveg esetében – kulturális hordalékként viszik magukkal.

3.2.5. *Az üveg a fény csapdája*

Az a szobrász, aki az üveggel mint anyaggal operál, látszólag kénytelen a hildebrandi idea felé elmozdulni, mert szobrának lételeme a fény, hiszen az üveget tekinthetjük a fény csapdájának, mivel az üveg oly mértékben tudja visszatükrözni a fényt, hogy a szemlélőben azt az illúziót kelti, hogy tartalmazza azt. Egy ilyen szobor lényegileg és a szobrászi szándék

szerint megszűnik létezni a fény hiányában. Más értelemben persze azt is mondhatjuk, hogy egy ilyen szobornak két élete van, mert nyilvánvaló, hogy plasztikai értelemben nem szűnik meg létezni. Részint erre a problémára is reflektál a doktori mestermunkám, amelyet Csorna város egyik terén állítottak fel.

Két dolog késztetett arra, hogy foglalkozzam azzal az egyszerűnek látszó kérdéssel, hogy a szobrász vajon milyen anyagból készíti művét, s ha már abból az anyagból, akkor miért teszi, vagy mi ennek a következménye. Egyrészt az a tény, hogy a munkáim anyagválasztása inkább specifikus, mint megszokott, így fontosnak éreztem tisztázni ennek a specifikumnak a mibenlétét. Másrészt pedig annak az igénye, hogy felvillantsam, milyen messzire vezethet egy ilyen egyszerű és gyakran mellékesen vagy magától értetődő módon kezelt körülmény mint az anyag.

3.3. *A mozgás képzete és/vagy valósága munkáimban*

A mozgás képzete és a mozgás valósága nyilvánvalóan nem azonos fogalmak, ráadásul a mozgás valóságának nem feltétlenül kell, hogy együtt járnia annak megelőlegezésével, vagyis a képzet felidézésével. Számos olyan szobrot készítettem (*Pókstratégia, Szabadság fokozatai I.-II., Mérleg, Átjáró*), amelyek inkább statikus kompozíciók vagy legfeljebb feszültségben tartott nyugalmi helyzetek, mégis képesek arra, hogy megmozduljanak (természetesen ez is lehetséges szobrászi eszköz), miközben van olyan szobrom is (*Kultikus kör*), amely inkább csalódást okoz a nézőnek, mert oly erős a mozgás képzetének a felidézése, hogy ahhoz képest kiábrándító, hogy mégsem tud megmozdulni.

Nem gondolom, hogy ezen művek nagy többsége mobil szobor lenne, mert általában a függesztésből következik a mozgásuk, és érvényesnek tekintem a disszertációban korábban megfogalmazottakat, miszerint ebben az esetben *a gravitációra és a tehetetlenségre építő viszony van az elemek között. Amennyiben a mobilitást mint a XX. századi szobrászat egyik határfeszítő megoldását elfogadjuk szobrászinak, akkor a függesztés valójában álmobil megoldás, hiszen a mozgás létrejöttéhez külső beavatkozásra van szükség, pontosabban fogalmazva egy ilyen tárgy inkább a mozgás lehetőségét hordozza magában, mintsem valóságos mozgást mutat.*

A mozgás valósága munkáimban nem öncélú, nem a mozgás szépségeért vagy valamely érdekesség megmutatása végett van jelen, hanem általában a talányossá tett jelentés szolgáltatásban áll, többlet-információt hordoz, amit amúgy sem lehet felfedni kellő figyelem nélkül.

3.4. *A jelentés árnyéka*

A jelentés árnyékának nincsen teste, azért nincs, mert eltüntettem, szándékosan. S hogy miért tettem? – hát azért, mert nem szeretném, hogy meglássa valaki a jelentés testét, amely mindig brutális, erőszakos, tolakodó és mezítelenül konkrét. Nekem csak az árnyéka kell, ami még megenged némi játékoságot, sok minden elrejthető benne, köztük a bőség teljes zavara is. Csak a módszert kell megtalálni hozzá, hogyan tüntessük el a jelentés testét, és miképpen tegyük talányossá az árnyékát.

3.5. *A szokatlanság prioritása az „elbizonytalanítás” eszközével*

Ha az elbizonytalanítást mint eszközt tekintjük, akkor a jelentés-elhomályosítás, a többrétegűség, a szobor idézetrendszerének többszörös allúziói elsődleges mozgatókká válnak az alkotásban, amely mint folyamat a következő Herbert Read-idézetben érheti el végpontját:

„*A szürrealista szobor térben megalkotott pontos szerkezet, ami semmire sem jó, de mélyen felkavar*”.⁹ S ebből az idézetből csak a *szürrealista* szó hagyható ki.

A szabad plasztika, amely utalásrendszerében eleve olyan formavilágot vázol fel, amelynek nincs konkrét előképe, és minden közlését anyagnak, térnek és formának rendeli alá, látszólag eleve jobban birtokolja az értelmezés szabadságát is. Valójában viszont éppen ezzel mond le róla, ugyanis az értelmezés csak akkor tud szabad lenni, ha megfelelő kapaszkodókat talál, amelyekhez saját rendszerét rögzíti, ezek hiányában csak olyan hálót vázolhatna, amelyben minden állításhoz hozzátartozik(hat) annak cáfolata is. Márpedig az értelmezés illet nem vázol, ezt a könnyelműséget csak a mű engedheti meg magának, de mielőtt azt gondolnánk, hogy így végképp parttalanná válhat a történet, ne felejtsük el, hogy minden szobornak van egy alkotói olvasata, amely lehet bár hibás is, és bolyonghat magányosan a logika útvesztőiben úgy, hogy soha nem kerül felszínre, mégis létezik. S pusztán létével megelőlegez minden értelmet, amelyet a későbbiekben kapcsolunk a műhöz.

3.6. *A kézműves cinikus mosolya*

A munka, amit a szobrász végez nem csak hogy hasonlít *arra a munkára*, amit bárki más tesz de adott esetben pontosan *ugyanaz*, és ugyanaz a hozadéka is, mint minden tisztességesen és örömmel végzett munkának. Megdöbbenő őszinteséggel és hitelességgel tárja fel ezt a problémát Varga Ferenc szobrászművész a kiotói Művészeti Egyetemen írt, *A szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiá korában*¹⁰ című doktori disszertációjában. Úgy gondoltam érdemes egyetlen pillanatra beereszteni a folyton kiürülő koncepciók világába egy igazi kézművest, aki cinikus mosollyal a bajsza alatt, hátratett kézzel, érzéketlenül sétál ebben a világban, és legfeljebb akkor csóválja a fejét, ha tárgyakkal találkozik. Ez az ő szabadsága. Nem kell komolyan vennünk, s én mégis azért venném komolyan, mert ez a figura ott van minden valamirevaló műteremben, s otthagyja a kéznyomát minden technológiai folyamatban, amely a szobor megszületésében mint munka, az *a munka*, amely *ugyanazzal a munkával* azonos, jelen van.

3.6.1. *A technológia szoborformáló sajátosságai*

A fémszobor - abban az esetben, ha bejárjuk a klasszikus eljárások teljes sorozatát - négyszer¹¹ születik meg, de ha az utat rövidíteni szeretnénk, akkor is legalább kétszer kell megalkotnunk, s a bronzszobor e technikai sor által egyedülálló a különböző képzőművészeti tárgyak típusainak sorában. Ennek a ténynek nem feltétlenül kell bármilyen jelentőséget tulajdonítani, mert egyrészt azt mondhatjuk, hogy nincs szó másról, mint a technológia állomásairól, másrészt pedig mindez lényegtelen, mivel kizárólag a végeredmény fog vagy nem fog műalkotásnak bizonyulni. Ugyanakkor ebben a folyamatban az oly törékenként kezelt alkotói folyamat látszik erősödni és gyengülni.

3.6.2. „*Outsider*”

Mindössze a levegőben lógna mindaz, amit a technológia szoborformáló sajátosságairól írtam, ha nem támasztanám alá egy olyan munkával is, amely direkt módon keletkezett ebből az

⁹ Read, H. (1964): *A modern szobrászat*. Corvina Kiadó, Budapest 151. p.

¹⁰ Varga Ferenc, (2004): *A szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiá korában*. Kiotói Városi Művészeti Egyetem, Képzőművészeti kar, Doktori dolgozat

¹¹ A viaszveszejtéses bronzöntéssel készülő fémszobor klasszikus anyagi áttételei a következők: agyag - gipsz - viasz és bronz, ebből a sorból a viasz és a bronz azok az anyagok, amelyek kihagyhatatlanok az eljárásból.

eljárásból. 1999 őszén a Közelítés Galériában egy 150 cm átmérőjű, 250 cm magas – padlótól plafonig tartó – tornyot építettem ugyanabból az anyagból – gipsz, téglapor – és ugyanazzal a módszerrel, amivel a bronzszobrok öntőformái is készülnek.

3.7. *Összegzés a harmadik fejezethez*

A harmadik fejezet felvetései inkább olyan fragmentumok, olyan állóképek, amelyek akkor villannak fel, amikor körülnézünk egy teremben, ahova történetesen a saját szobraink kerültek. Igyekeztem ezen felvillanó állóképek elemzésekor folyamatosan kitekintéssel lenni azokra a problémákra, amelyek tágabb értelemben érinthetik a szobrászatot, mintsem azokat kizárólagosan a konkrét tárgyakhoz kötni. Mindez nem valamiféle szégyenlősség okán történt, sokkal inkább annak belátásával, hogy az első két fejezetben, de különösen a másodikban leírtakat is az az álláspont vezérli, amely a saját magam által művelt és megélt szobrászat sajátja, így képmutatás lett volna úgy tenni, mintha ahhoz képest ezek mások lennének. Tárgyalásukhoz csupán ürügy a saját munkákra való fókuszálás, nyilván azzal együtt, hogy érvényességük nem vitás számomra.

Szűkített irodalomjegyzék:

Anghy András (2003): „Tájak és vonatok, Zsemlye Ildikó alkotásairól”.
In: *Jelenkor*, 2003/3.szám

Bätschmann O. (1998): *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*.
Corvina Kiadó, Budapest

Cassirer, E. (2000): *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*.
In: *Vulgo*, 2000/1-2 szám

Crispolti, E. (1991): *Edgardo Mannucci*.
Edizioni Latinum, Róma

Danto, A. C. (2003): *A közhely színeváltozása*.
Enciklopédia Kiadó, Budapest

Danto, A. C. (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*
Atlantisz, Budapest

Focillon, H. (1982): *A formák élete. A nyugati művészet*.
Gondolat, Budapest

Gadamer, H. G. (1984): *Igazság és módszer*.
Gondolat, Budapest

Hekler Antal, (1915): *A szobrászati stílus problémája*.
Hornyánszky V. CS. És Kir. Udvari Könyvnyomdája, Budapest

Hildebrand, A.(1910): „A forma problémája a képzőművészetben.”
In: *Tudomány és művészet*. Athenaeum Irod. és nyomdai Rt., Budapest

Jovánovics György, (1998): „Kis jelentés.”
In: *Nappali ház*, 1998/2 szám

Jovánovics György, (2004): „Test és tér a szobrászatban.”
In: *A tér a szobrászatban. A szobrászat tere*.
Műcsarnok és a Magyar Szobrász Társaság, Budapest

Krauss, Rosalind, E. (1999): „A szobrászat kiterjesztett tere”
In: *Enigma*, IV. évf.
20-21. szám

Kubler, G. (1962): *Az idő formája*.
Gondolat, Budapest

Moore, H.(1985): *A szobrászatról*.
Helikon, Budapest

Perneczky Géza (1995, szerk): *Művészet vége?*
Európai Füzetek, I. szám,
Új Világ Kiadó, Budapest

Pernecky Géza, (1988), *A korszak mint műalkotás.*
Corvina, Budapest

Rényi András (2005): „Test és tér között: Giacometti és a nehézkedés hermeneutikája.”
In: *A tér a szobrászatban. A szobrászat tere.*
Műcsarnok és a Magyar Szobrász Társaság, Budapest

Rényi András (1999): „A dekonstruált kegyelet.”
In: Rényi András (1999): *A testek világa.* Kijárat kiadó, Budapest

Read, H. (1964): *A modern szobrászat.*
Corvina Kiadó, Budapest

Varga Ferenc, (2004): *A szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédia korában.*
Kiotói Városi Művészeti Egyetem, Képzőművészeti kar, Doktori dolgozat